

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

175-176 | juillet-septembre 2005

Vérités de la fiction

Le déni d'Adorno

Patrick Williams



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29590>

DOI : 10.4000/lhomme.29590

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2005

Pagination : 419-425

ISBN : 2-7132-2035-1

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Patrick Williams, « Le déni d'Adorno », *L'Homme* [En ligne], 175-176 | juillet-septembre 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29590> ; DOI : 10.4000/lhomme.29590

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHOM&ID_NUMPUBLIE=LHOM_175&ID_ARTICLE=LHOM_175_0419

Le déni d'Adorno

par Patrick WILLIAMS

| Éditions de l'EHESS | *L'Homme*

2005/3-4 - N° 175-176

ISSN 0439-4216 | ISBN 2-7132-2035-1 | pages 419 à 425

Pour citer cet article :

—Williams P., Le déni d'Adorno, *L'Homme* 2005/ 3-4, N° 175-176, p. 419-425.

Distribution électronique Cairn pour les Éditions de l'EHESS.

© Éditions de l'EHESS. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Le déni d'Adorno

Patrick Williams

QUEL SORT RÉSERVER aux réflexions de Theodor W. Adorno sur le jazz quand à la fois on est amoureux de cette musique et qu'on admire l'analyse critique de la société contemporaine développée tout au long de son œuvre par le philosophe de Francfort ? Adorno a publié plusieurs articles, certains signés d'un pseudonyme, « Hector Rottweiler »¹, extrêmement négatifs sur le jazz.

Christian Béthune, philosophe mais aussi critique de jazz, auteur de plusieurs ouvrages sur le sujet², a décidé d'affronter cette question. Il ne se contente pas d'opposer aux arguments d'Adorno une fin de non recevoir comme le fait par exemple Eric Hobsbawm, « Perhaps luckily, Adorno wrote some of the most stupid pages even written about jazz »³, et que certaines affirmations d'Adorno peuvent d'ailleurs justifier, par exemple lorsqu'il soutient l'idée d'une affinité entre le jazz et le fascisme⁴ ; ou de lui concéder une manière d'excuse : Adorno ne parlerait pas du « vrai » jazz mais des formes édulcorées qui passaient pour le jazz dans l'Allemagne de Weimar⁵. Les critiques d'Adorno sont sévères ; elles prennent pour cible le public du jazz mais aussi la musique elle-même. Il n'a jamais varié, malgré les réserves que ces avis ont suscitées chez certains de ses amis dont il ne pouvait

1. Voir l'imposante et passionnante biographie de Stefan Müller-Doohm, *Adorno*, Paris, Gallimard, 2003 : 198.

2. Christian Béthune, *Charles Mingus*, Montpellier, éd. du Limon, 1988 ; *Sidney Bechet*, Marseille, Parenthèses, 1997.

3. Eric Hobsbawm, *Uncommon People : Resistance, Rebellion and Jazz*, New York, The New Press, 1998 : 253 ; cité par Jean Jamin & Patrick Williams, « Jazzanthropologie », *L'Homme*, 2001, 158-159 : *Jazz et anthropologie* : 18.

4. Voir Müller-Doohm, *op. cit.* : 199, à propos d'un article publié par Adorno en 1933 sous le titre « Adieu au jazz ».

5. J. Bradford Robinson, « The Essays of Theodor Adorno : Some Thought of Jazz Reception in Weimar », *Popular Music*, 1994, 13 (1), cité par Christian Béthune, pp. 21-27.

_____ À propos de Christian Béthune, *Adorno et le jazz : analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003 (« Esthétique »).

contester la compétence en matière de musique, comme Ernst Krenek, compositeur, et Matyas Seiber, compositeur également et professeur au conservatoire Hoch de Francfort où il créa dès 1928 une chaire de jazz⁶, répétant, confirmant cette vision négative à chaque fois que l'occasion lui en sera donnée. Adorno est certainement, note avec malice Christian Béthune, le philosophe du xx^e siècle dans l'œuvre duquel le mot «jazz» apparaît le plus fréquemment – n'était-il alors lui-même pas vraiment convaincu par ses thèses pour y revenir si souvent ? Ce livre va donc s'appliquer à mettre face à face «les griefs d'Adorno» (c'est un titre de chapitre) et les caractères qui, selon son auteur, définissent le jazz. L'intérêt de cette démarche est qu'elle permet d'aller plus loin dans l'exploration de la critique d'Adorno, et plus largement de sa conception de la musique et de l'œuvre d'art⁷, plus loin aussi dans la présentation de ce qui fait l'identité particulière du jazz.

La force de l'argumentation d'Adorno tient au lien qu'il établit en permanence entre analyse de la musique et analyse de la société. Le jazz, «fausse modernité», n'est porteur que d'une illusion d'innovation, illusion de liberté, illusion d'individualisation. Cultivant l'effet, il se présente à la fois comme produit et producteur de standardisation – celle-ci constituant pour Adorno «l'un des critères majeurs de discrimination entre musique savante et musique populaire» (p. 35). Objet de fétichisme, il participe ainsi à l'entreprise d'infantilisation des esprits, qui caractérise la «culture de masse» dans nos sociétés marchandes. Adorno semble ne pouvoir admettre qu'une musique qui suscite l'engouement du plus grand nombre et qui est évidemment liée au commerce revendique une quelconque valeur artistique. De même, il ne conçoit pas que l'invention dans une œuvre surgisse de manière imprévisible – à l'improviste⁸ – et que la réussite en art soit liée à la performance, à la vie.

Adorno appartenait à une espèce curieuse d'amateurs de musique : les lecteurs de partitions. «Les partitions ne sont pas seulement presque toujours meilleures que les exécutions, mais elles sont plus que de simples indications en vue de celles-ci. [...] La fixation par signes ou notes n'est pas extérieure à la chose ; l'œuvre d'art y acquiert son autonomie vis-à-vis de sa genèse : d'où le primat des textes sur leur interprétation», affirme-t-il dans *Théorie esthétique*⁹ (cité par Béthune, p. 101). Or le jazz ne peut que retentir. Hors de la performance entendue en direct, ou de sa reproduction sonore enregistrée, il n'existe pas ; aucune transcription n'a le pouvoir de rendre compte de ce qu'il a été. Allons plus loin : comment peut-on appeler «musique» ce qui ne retentit pas ? Les psychologues cognitivistes devraient se pencher sur cette question : ce qu'entendent les lecteurs de partitions, si tant est qu'ils entendent quelque chose – Adorno parle de «lecture muette» (p. 119) – est-ce de la musique ? C'est dans la lettre que pour

6. Voir Müller-Doohm, *op. cit.* : 200.

7. Faut-il rappeler que Theodor W. Adorno, philosophe, sociologue, est également critique musical (il fut le plus ardent défenseur du dodécaphonisme et des compositeurs de l'école de Vienne, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Ernst Krenek...), musicologue, compositeur et pianiste.

8. Jacques Réda, *L'Improvisiste : une lecture du jazz*, Paris, Gallimard, 1980.

9. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995 : 179 (trad. de Marc Jimenez).

Adorno se trouve la vérité de la musique ; il redoute l'exécution et considère avec suspicion toute interprétation. Le jazz n'est qu'interprétations-interprétation : il donne des chefs-d'œuvre mais n'institue aucune référence. La réussite d'une performance, telle version de tel thème, se mesure à l'écart qu'elle instaure avec les autres versions de ce même thème. Pour Adorno, l'œuvre accomplie est celle que le concepteur domine ; « maîtrise du matériau » est une expression qui revient constamment dans ses textes. Comment le jazz trouverait-il grâce devant une telle conception ? Le jazz se donne sans scrupules, là, tout de suite, avec ses scories, ses taches, sans honte de rien cacher.

Christian Béthune montre que le jazz « encaisse » (comme on le dit d'un boxeur sous les coups de son adversaire) les critiques d'Adorno et qu'il sait même leur apporter une réplique. Et c'est là que se repose, comme un préalable, la question de ce qu'Adorno met sous l'appellation « jazz ». Il semble, en effet, que ses arguments prennent pour cible une musique que certains historiens du jazz ne nommeraient pas ainsi, ou en tout cas un aspect du jazz, historiquement daté et stylistiquement limité : la musique des orchestres de danse des années 1930. À l'évidence, les références d'Adorno et celles de Béthune ne coïncident pas. Il conviendrait alors (Béthune ne le fait pas, c'est dommage) de recenser les noms de tous les orchestres et musiciens que cite Adorno dans les textes ou passages qu'il consacre au « jazz », ainsi que les titres des morceaux qu'il cite, afin de voir quelle sorte de jazz ils définissent¹⁰. Car s'il n'y avait pas concordance entre l'objet que désigne Adorno et celui que lui oppose Béthune, le débat – ce livre – n'aurait plus lieu d'être¹¹.

10. Dans l'article publié en français sous le titre « Sur la musique populaire » (trad. de Marie-Noëlle Ryan, Peter Carrier et Marc Jimenez) dans la *Revue d'Esthétique* (1991, 19), les musiciens mentionnés sont Benny Goodman (deux fois), Guy Lombardo, Artie Shaw ; les titres : *Deep Purple* (deux fois), *Night and Day* (deux fois), *Sunrise Serenade*, *Goody Goody*, *A Ticket-A Tasket*, *London Bridge Is Falling Down*, *Cry Baby Cry*, *Alexander Ragtime Band*, *I Want To Be Happy*. C'est-à-dire les chefs d'orchestre et le répertoire qui obtiennent les plus gros succès commerciaux dans les années 1930. Benny Goodman et Artie Shaw, personnalités contrastées, eurent des carrières qui se ressemblent. Tous deux clarinettes, ils connurent la gloire et la fortune grâce à leurs grands orchestres qui jouaient avant tout pour la danse ; parallèlement ils cultivèrent un jazz qui suscite l'estime des amateurs au sein de petites formations, les « Benny Goodman Quintet » ou « Sextet » (qui révélèrent au public des musiciens comme Lionel Hampton, Teddy Wilson ou Charlie Christian) pour l'un, les « Gramercy Five » pour l'autre. Tous deux imposèrent la présence de musiciens noirs dans ces formations à une époque où la séparation restait la règle. Guy Lombardo semble ne s'être illustré que dans la variété ; il ne trouve pas place dans les dictionnaires ou encyclopédies du jazz (j'en ai consulté cinq). Il est caractéristique qu'Adorno cite les titres des chansons sans faire référence à aucune interprétation particulière. Un critique ou un amateur de jazz ne procéderait pas de cette façon ; pour eux, *Night and Day* ou *I Want To Be Happy* ne constituent pas une œuvre en soi, mais telle version de *Night and Day* ou de *I Want To Be Happy*, donnée et enregistrée tel jour par tels interprètes. L'unanimité se fait sans difficulté pour reconnaître que *A Ticket-A Tasket* est une comptine assez naïve ; elle se fait pareillement pour saluer comme une merveille de bonne humeur et de légèreté l'interprétation qu'en donne, le 2 mai 1938, Ella Fitzgerald avec l'orchestre de Chick Webb. La grille de lecture qu'Adorno applique au jazz en ignore les particularités.

11. C'est ce qu'a l'air de penser Stephan Müller-Doohm, *op. cit.* : 199-200 : « Il part de l'idée que le jazz original s'est fondu dans la musique de danse et d'agrément, perdant du même coup toute signification. Il semble donc qu'Adorno n'ait pas choisi le bon titre pour son article. Car, en réalité, il ne se livrait pas à une analyse du jazz, mais de la transformation du jazz en *ballroom jazz* ».

Paradoxalement, c'est le jazz, non pas tel qu'Adorno le cloue au pilori mais tel que Christian Béthune le décrit et l'encense, qui va donner de la pertinence aux dénigrements du philosophe-musicien et donc justifier le débat. Le jazz, Christian Béthune y insiste, et il a raison, n'apparaît jamais pur et tombe ainsi toujours en partie sous les critiques et toujours en partie leur échappe – impureté essentielle qui interdit de l'assigner, et le fait balancer à son gré entre invention et divertissement. Pareillement, Christian Béthune ne peut qu'entériner l'idée que le jazz n'est pas préservé de la standardisation – des jazzmen eux-mêmes ont dénoncé cette sclérose qui guette et parfois saisit leur musique¹². La force du jazz est d'apporter l'invention au sein même de cette standardisation que ses grands créateurs (Christian Béthune n'a pas de difficultés à trouver des exemples) font voler en éclats. Il n'est pas non plus à l'abri de la commercialisation. C'est peut-être même cet aspect qui a permis au jazz comme genre de se détacher du blues et des gospels, l'un étant dès son apparition happé dans l'univers du show et du business, les autres restant, pour quelques années de plus, dans celui du folklore – campagnes et ghettos urbains. Après avoir rappelé « l'affinité originelle entre le commerce et l'amusement », relevée par Adorno et Horkheimer dans leur *Dialectique de la raison*¹³, Christian Béthune montre combien faire grief au jazz de sa connivence avec l'argent participe d'une conception à courte vue quand on sait que les créateurs de cette musique étaient eux-mêmes considérés comme des marchandises. Mettre au jour les raisons qui soutiennent cette rigidité de jugement ouvre la voie à une critique plus générale sur laquelle Christian Béthune aura à revenir : « C'est par une même opération que l'œuvre proclame sa participation à l'art et qu'elle se manifeste socialement en tant que marchandise. Seule une approche bourgeoise des œuvres, incapable d'en assumer l'aporie, s'autorise à séparer le contenu artistique de sa manifestation à titre de marchandise » (p. 91).

Reste la pertinence de ce que nous pourrions appeler « l'analyse des modes de consommation » de la musique populaire. Par exemple la mise au jour du procédé de « labellisation » et de l'illusion de nouveauté qu'il entretient, accompagnant une perte du sens critique. Le démontage du processus de reconnaissance qui aboutit, pour l'amateur de « jazz » (ou de « swing » ou de « romances sentimentales » ou de « musique pop »...) au sentiment d'appropriation (« je reconnais, c'est à moi ! »), qu'Adorno, non sans humour, décompose en plusieurs

12. Voici l'avis d'un autre clarinettiste qui s'est illustré dans les années 1930, Mezz Mezzrow (1899-1972) dans l'ouvrage autobiographique qu'il signe avec Bernard Wolfe (*La Rage de vivre*, trad. de Marcel Duhamel et Madeleine Gauthier, Paris, Buchet-Chastel, 1972 : 172) : « Si nous avions pu nous procurer une boule de cristal au rabais, nous y aurions vu l'ombre squelettique et féroce des années de crise s'appêtant à nous en filer un grand coup dans les gencives, lorsque les grands orchestres commerciaux mettraient la main sur toute la musique populaire. Nous y aurions vu les signes avant-coureurs de l'époque où la musique deviendrait un monotone travail à la chaîne réduit à des formules stéréotypées, où l'on sortirait les notes comme des chapelets de saucisses, où l'on exigerait des musiciens des resucées de rengaines de music-hall ou des arrangements de mélodies sirupeuses, le tout dans un style pompier agrémenté de pitreries destinées à flatter les croquants ». La similitude des arguments ne peut manquer d'étonner : Mezzrow avait-il lu Adorno ?

13. Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, trad. d'Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1989 [1^{re} éd. : 1974] (« Tel »).

étapes en prenant pour illustration *Night And Day*, un succès de Cole Porter, apparaît particulièrement juste et convaincant. Mais en quoi cette attitude dévalue-t-elle la musique, sinon qu'elle peut être partagée par tout un chacun ? On voit bien là l'élitisme de Theodor W. Adorno : ce sentiment du « c'est à moi ! » qu'il dénonce, n'est-ce pas aussi celui qu'éprouve, mais en ne le partageant pas avec n'importe qui, le lecteur des partitions les plus complexes ?

Au terme de l'examen, la conclusion qui s'impose est qu'Adorno *ne veut pas* aimer le jazz. Pourquoi ? En matière de musique, domaine qui certainement est le plus cher à son cœur, Adorno est resté attaché à une conception de l'œuvre d'art qui est celle du XIX^e siècle bourgeois. Une rhétorique, celle-là même qui se déploie dans les plus radicaux de ses textes de critique de la société, masque cette conception. « En dépit de ce que l'esthétique adornienne contient d'innovateur et de contestataire à l'égard de la tradition philosophique, elle assume, à sa manière, la plupart des vieux criblages que, depuis Platon, l'analyse esthétique a fait subir à la *poiesis* pour en dégager le concept épuré d'art ; c'est ce que Marc Jimenez appelle "l'idéalisme inavoué" d'Adorno » (p. 30)¹⁴. L'attitude d'Adorno à l'égard du jazz agit comme un révélateur. Sa réitération obstinée de l'argumentation mise au point dans les années 1930¹⁵, son ignorance délibérée de l'évolution de cette musique¹⁶, sa condescendance à l'égard de l'affirmation qui fait du jazz la voix des Noirs des États-Unis¹⁷ confirment qu'il s'agit bien là d'un déni

14. Marc Jimenez, traducteur d'Adorno, auteur de deux ouvrages, *Theodor W. Adorno : art, idéologie et théorie de l'art* (Paris, UGE, 1973) et *Adorno et la modernité : vers une esthétique négative* (Paris, Klincksieck, 1986), est directeur de la collection dans laquelle est publié l'ouvrage de Christian Béthune. Concernant cet aspect de l'esthétique d'Adorno, Christian Béthune s'appuie également sur les travaux de Jean-Marie Schaeffer (*L'Esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992) qui ont montré comment « le noyau dur de la théorie spéculative de l'art se reproduit chez des philosophes aux conceptions souvent conflictuelles » (Béthune, p. 130) – ces philosophes défendant, pour certains, dans d'autres domaines que celui de l'art, des positions contestataires ou révolutionnaires (ou présentées comme telles).

15. Au critique de jazz Joachim-Ernst Berendt qui, en 1953, lui reproche une fois de plus de « ne jamais faire la différence entre jazz authentique et musique de danse, et donc de manquer son objet », Adorno répond que « cette distinction est inopérante » (p. 137 – la phrase entre guillemets est une citation de Béthune).

16. Aucune allusion à Charlie Parker dans les textes d'Adorno, alors que la connaissance de la musique de Parker aurait pu l'amener à remettre en cause ses arguments sur le jazz comme lieu et instrument de standardisation – le be-bop est ravalé au rang d'étiquette qui participe du jeu purement mercantile de la « labellisation ». Rien sur Bud Powell, rien sur Thelonious Monk. Une seule mention, anecdotique, (voir Müller-Doohm, *op. cit.* : 200), d'Ellington, alors que la période d'activité du Duke Ellington Orchestra et celle du philosophe de la musique Theodor W. Adorno sont quasiment contemporaines... Christian Béthune s'étonne qu'Adorno, disparu en 1969, « c'est-à-dire dix ans après les premières convulsions du *free jazz* », soit resté sourd aux « échos de la révolution coltranienne » et qu'il n'ait prêté aucune attention, lui toujours aux aguets de la vie musicale locale, à des musiciens œuvrant en Allemagne durant les années 1960 tels Joachim Kühn et Albert Mangelsdorff. Il s'en étonne et en même temps en donne l'explication : « Les positions d'Adorno sur le jazz sont pour le philosophe un moyen de ne pas prendre en charge certains problèmes esthétiques dont l'examen risquerait de le conduire en dehors du paradigme esthétique auquel il continue d'adhérer » (p. 147).

17. Le jazz n'est pas la musique « authentique » des Noirs, objecte-t-il. Mais il ne dit pas quelle est cette musique de l'authenticité. Adorno adopte la même attitude condescendante, bien que, .../...

– pour son titre, Christian Béthune a choisi le mot juste. Le jazz en effet vient battre en brèche les dogmes de cet idéalisme enfoui. Il brouille par exemple la définition de l’auteur et plus précisément celle de la relation entre auteur et interprète et, parmi les interprètes, introduit une relation inédite entre l’individu et la collectivité. Adorno, rappelons-le, ne supporte pas que la maîtrise du concepteur sur son œuvre soit malmenée – il tient cette maîtrise pour la condition de la liberté en musique. Le jazz introduit la contingence au cœur de l’œuvre (une introduction de fait, au moment où la musique se joue, et non pas conçue, préparée et réglementée par un compositeur) et acquiesce à l’absence de clôture entre la création artistique et la vie quotidienne ; il est cette musique qui s’ouvre à l’humeur des hommes et au temps qu’il fait.

Toute sa vie Adorno a écrit sur la musique. Au fil des ans, ses avis évoluent sur certains sujets. Pas sur le jazz. Il montrera, notamment après-guerre, un goût nouveau pour les formes brèves, voire inachevées ou à l’allure de fragments. Christian Béthune évoque ce goût, ainsi que celui pour les feux d’artifice dont à plusieurs reprises Adorno fait l’éloge, pour s’étonner que cette prédilection ne l’ait pas amené à goûter les œuvres des musiciens de jazz qui ont « fait de l’éphémère leur condition ». Mais il semble inutile de chercher des arguments qui auraient pu amener Adorno à changer son opinion. Si la rencontre avec le jazz n’a pas eu lieu, c’est à cause de la fin de non-recevoir que le philosophe a constamment opposée. Christian Béthune en vient presque à retourner cet entêtement à l’avantage de ce dernier : « En dépit de son attitude négative, Adorno reste sans doute le seul philosophe à avoir compris qu’accepter le jazz comme une expression artistique de plein droit exigeait une remise en cause radicale des catégories de l’esthétique... » (p. 129). L’attitude qui consiste à refuser de prendre en considération les qualités propres d’une altérité au nom d’une conception que l’on n’énonce pas parce qu’on la tient pour universelle, les ethnologues la connaissent bien et elle a un nom : ethnocentrisme. C’est tout simplement l’ethnocentrisme esthétique d’Adorno qui l’empêche d’entendre le jazz. On pourrait s’attendre à ce que le caractère impur du jazz vienne encore une fois, une deuxième fois, sauver la mise au maître de Francfort. Car le jazz n’est pas qu’altérité. Musique des descendants d’Africains déportés aux États-Unis, il appartient aussi à cette société-là, capitaliste et américaine – et l’internationalisation du jazz ne fait peut-être que suivre celle de ce modèle de société. Mais l’ethnocentrisme d’Adorno ne se manifeste pas tant dans le dédain à considérer le jazz comme la musique d’un autre que dans le refus de l’envisager comme une musique autre – mais une musique autre qui se fait ici, dans cette société.

[suite de la note 17] contrairement au jazz, il en parle peu dans son œuvre, à l’égard des musiques dites traditionnelles et de l’ethnomusicologie qui nous les fait découvrir. Il affirme par exemple que l’intérêt pour les folklores a partie liée avec l’exaltation des nationalismes (voir Müller-Doohm, *op. cit.* : 116) – toujours le même mélange d’aperçu critique qui touche juste et de généralisation péremptoire ; Adorno ne doute jamais d’avoir raison...

L'obstination d'Adorno à ignorer les caractères véritables du jazz afin de sauver son idéalisme esthétique a cependant, selon Christian Béthune, une conséquence heureuse sur laquelle il choisit de conclure. Aujourd'hui musique reconnue et honorée par les institutions presque à l'égal de la tradition occidentale savante, le jazz n'est peut-être pas aussi convenable qu'on le dit. « Le jazz porte en lui une puissance intrinsèque de négation, de mise en question » (p. 94). Le déni d'Adorno aurait le mérite de nous rappeler ce caractère subversif et de nous inviter à l'entendre à nouveau comme l'ont fait à son apparition les représentants de la société bien-pensante parmi lesquels, après l'analyse de Christian Béthune, le philosophe de la contestation se trouve à son corps défendant enrôlé : « iconoclaste, dévastateur ».

MOTS CLÉS/KEYWORDS: modernité/*modernity* – musique populaire/*popular music* – jazz – esthétique/*aesthetics* – critique musicale/*musical criticism* – Theodor W. Adorno.